

## “En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)”: imprenta y librerías en el siglo XVII

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ  
Universidad de Córdoba

### Resumen

En el presente estudio se realiza una detallada descripción del proceso de elaboración y distribución del libro impreso en el siglo XVII.

### Abstract

A detailed description of the processes of books printing and distributing in the XVII c.

El reinado de Felipe IV (1621-1665) se halla venturosamente flanqueado por una serie de textos que versan sobre el “arte ingenua y liberal de la impresión”, a saber: el Discurso CXI de *La plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, 1615), de Cristóbal Suárez de Figueroa, rotulado “De los impresores”; el cual –como se sabe– es una versión remozada, “parte traducida de toscano y parte compuesta”, de “De’ stampatori”, de *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venecia, 1589), de Tomaso Garzoni<sup>1</sup>. La *Apología del arte de imprimir* (Madrid, 1619), de Gonzalo de Ayala, corrector de la oficina tipográfica del conocido maestro impresor Luis Sánchez, cuyo opúsculo persigue establecer una nítida separación entre el oficio liberal de los impresores y el de los mercaderes de libros (Ayala, 2006). El *Syntagma de arte typographica* (Lyon, 1664), del prolífico cisterciense Juan Caramuel y Lobkowitz, insertado en el cuarto tomo, la *Theologia praeterintentionalis*, de su prolijo tratado la *Theologia Moralis fundamentalis*, que constituye el primer prontuario sobre el oficio tipográfico (Caramuel, 2004). El *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progresos, utilidad, nobleza y excelencias del arte de la imprenta* (Madrid, 1675), de Melchor de Cabrera Núñez de Guzmán, tratadista y abogado de los Reales Consejos, que también subrayó que la tipografía es un arte liberal y, por ende, ha de estar exenta de cargas fiscales (Cabrera, 1993). La *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* (c. 1680), de Alonso Víctor de Paredes, importantísimo manual técnico –el primero en su especie– de un experimentado oficial cajista, que fue impresor en Madrid y en Sevilla, sobre la composición (Paredes, 2002). Ellos serán nuestros guías fundamentales en la sintética descripción que sigue sobre el proceso de fabricación de un libro impreso, de la imprenta manual, sus operarios –maestro, fundidor, cajista, corrector, tirador y batidor– así como para esbozar algunas consideraciones sobre el mercado editorial y su normativa legal en el periodo. Sirva de preámbulo la memorable visita de don Quijote a un taller de impresión en Barcelona, donde, a golpe de prensa, Cervantes nos enseña las múltiples tareas y la división especializada del trabajo requeridos para obrar el milagro de la conversión de un texto en un libro:

<sup>1</sup> Seguimos la edición de “El Discurso «De los impresores» de Cristóbal Suárez de Figueroa” de Sonia Garza y Silvia Iriso (2000).

Sucedió, pues, que yendo por una calle, alzó los ojos don Quijote, y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: *Aquí se imprimen libros*; de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto emprenta alguna, y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra. (*Don Quijote de la Mancha*, II, LXII, 1026)

## 1. HACIA EL LIBRO IMPRESO

En el *annus Domini* de 1325, ser Petracco di Parenzo (c. 1266-1326), notario de profesión radicado en la curia papal de Aviñón, financiaba, probablemente en conmemoración del vigésimo aniversario de su hijo primogénito, la hechura de un códice manuscrito con la *opera omnia* de Virgilio, acompañada de los comentarios de Servio. La manufacturación del códice así como la organización interna y la configuración heterogénea del contenido, pues aparte de las obras del autor de la *Eneida* se reúnen la *Aquileida* de Estacio, cuatro odas de Horacio con sus escolios respectivos y un comentario al libro III del *Ars maior* de Elio Donato, serían obra del precocísimo genio de Francesco Petrarca (1304-1374). Ciertamente es que guiado en su realización y aconsejado tanto por el poeta estilnovista Sennuccio del Bene como sobre todo por el obispo Ildebrandino Conti, su maestro y protector, que había puesto a su disposición su extraordinaria biblioteca, ricamente surtida de volúmenes de la Antigüedad clásica y de los Padres de la Iglesia, de la que podría haber obtenido el antígrafo –un manuscrito del siglo XII– con las tres obras del mantuano y los *commentarii* de su exégeta y biógrafo. El joven humanista, incitado por su padre desde la niñez a la lectura y el estudio de los clásicos, adquiría, con su sufragio, las ligaduras y un pergamino de excelente calidad, al tiempo que contratava los servicios de un ducho escribano del mediodía francés, tal vez proveniente de los *scriptoria* de Aviñón o de la vecina Montpellier, que le introduciría en el arte y los misterios de la transcripción. El resultado es un imponente infolio máximo (410/415x263/265mm), propio de los libros escolares y religiosos de atril, compuesto por II+269+II folios, escrito en una letra gótica libraria, con tinta negra y marrón, distribuido del siguiente modo: ff. 2r-233r, las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* de Virgilio, con las glosas de Servio; ff. 233v-248v, la *Aquileida* de Estacio; ff. 249r-250v, las odas II, 3, 10, 16 y IV, 7 de Horacio; ff. 251r-269v, el comentario al *Barbarismus* de Donato. Tras la muerte de su padre, acaecida en 1326, Petrarca, engañado por las albaceas, perdía el valioso códice, para recuperarlo doce años después, en 1338, según declara la nota de posesión que figura en el folio de guarda (f. IIr); el mismo en que anotaría los obituarios de su hijo Giovanni, Laura y varios amigos más. Sería por entonces, o un poco más tarde, pero en todo caso antes del otoño de 1343, cuando el célebre pintor y amigo del poeta, Simone Martini, iluminaba el frontispicio del manuscrito (f. 1v), con una miniatura en la que Servio, acompañado de un pastor (*Bucólicas*), de un campesino (*Geórgicas*) y de un soldado (*Eneida*), retira un telón que desvela a un poeta laureado. Tres pareados en latín, obra de Petrarca, explican el significado de la escena. El códice, hoy custodiado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (sig.: A 79 inf. –S.P.10/27–), no solo fue compañero inseparable de Petrarca por el resto de su singladura, sino que está profusamente apostillado por él en los márgenes y en el interlineado; constituye un ejemplo señero de la transición entre el Medievo y el humanismo, en tanto delinea los componentes esenciales de los *studia humanitatis*: la poesía latina, la gramática, la filología y aun la moral; y representa un singular caso de confección colectiva de un manuscrito hecho a medida –piel, letra, tinta, ilustraciones, encuadernación y contenido– antes de la aparición del libro impreso<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Véase Billanovich (1996), Billanovich y Venier (1994), Feo (1988), Petrarca (2012) y Muñoz Sánchez (2012: 472-486).

Elizabeth Eisenstein (1994), en su precioso ensayo sobre *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, ha resaltado la importancia decisiva que tuvo la introducción del papel, elaborado a partir de la molturación de trapos de lino blanco, durante el siglo XII en Europa, por cuanto permitió que los letrados, especialmente los humanistas, fueran sus propios amanuenses<sup>3</sup>. No menos relevante fue, como ha subrayado Paul Saenger (2011), el desarrollo, a partir del siglo XII, de la escritura discontinua, la puntuación sintáctica, la adopción de un complejo sistema de abreviaturas y la presentación gráfica de la información textual en pasajes agrupados y separados por títulos, calderones en color, mayúsculas destacadas e iniciales decoradas. Pues comportó una novedosa interacción iconográfica entre el libro y el lector; el establecimiento de la lectura privada en silencio (*lectio*), distinguida de la oral (*prelectio*); la instauración de la copia escrita no al dictado sino al cotejo visual del original; y el interés por la composición autógrafa, que incide en la noción de autor-escritor o copista, al tiempo que potencia la mayor complicación textual, cifrada en una composición basada en referencias cruzadas, capítulos y *distinctiones* y en la aparición de índices y glosarios finales<sup>4</sup>.

Nadie mejor que Giovanni Boccaccio (1313-1375), editor, historiador, crítico, ilustrador, dibujante, copista y autor de códices, lo verifica. Pues, efectivamente, el certaldés, para aunar en su persona las diferentes fases de la *auctoritas* medieval: *scriptor*, *commentator* y *auctor*, hubo de dominar a cabalidad la comprensión de un texto en toda su materialidad: desde el elemental plano lingüístico y gráfico, hasta la estructura global, pasando por la orquestación interna de las partes, la maquetación, el formato, la *mise en page*, la articulación entre columnas y márgenes en la página y el uso de elementos ornamentales. Famosos son a tal respecto sus *Zibaldoni* y la *Miscellanea*. Pero sobre todo códices manuscritos hológrafos como el Chigiano L.V. 176 de la Biblioteca Apostólica del Vaticano y el Hamilton 90 de la Staatsbibliothek de Berlín. El primero constituye un tan original como entusiasta homenaje a la naciente literatura italiana en lengua vernácula, significado en sus figuras más egregias: Dante, Guido Cavalcanti y Petrarca<sup>5</sup>. El segundo representa un bellissimo ejemplo de la recuperación del libro unitario, o sea la presencia en un código manuscrito de una o varias obras de un mismo autor en romance, que es al mismo tiempo, y en toda regla, un libro de autor: la *vulgata* del *Decamerón*. Un autógrafo transcrito entre 1370 y 1372 en el que Boccaccio muestra, mediante una magistral puesta en página, el uso de una grafía semigótica textual y un formato de libro de banco, tanto sus excelentes dotes de editor como la veneración que profesaba por su obra maestra<sup>6</sup>.

No deja de ser curioso, aunque constituya un caso excepcional, que Alonso Víctor de Paredes, cualificado especialista de los pormenores de la tipografía con más de cincuenta años de experiencia, compusiera su tratado, cual si fuera un autógrafo, directamente con los tipos: “como avia de gastar el tiempo en escribirlo, le fuy gustando en irlo componiendo, y imprimiendo por mi solo para que me sirva de original” (f. 46v). Naturalmente, *La institución*

<sup>3</sup> “La producción del papel atendió a las necesidades de mercaderes, burócratas, predicadores y literatos; agilizó el ritmo de la correspondencia y permitió que un mayor número de hombres de letras fueran sus propios amanuenses” (Eisenstein, 1994: 30). Véase también Febvre y Martin (2011: 11-34).

<sup>4</sup> Por cierto, Caramuel, hablando de los índices, que dan problemas en el libro impreso por la variabilidad de los formatos empleada en las reediciones, sugiere la numeración por párrafos (Artículo VIII).

<sup>5</sup> Ciertamente: en el código Boccaccio edita con primor la *Vita di Dante* compuesta por él mismo (ff. 1r-13r); seguida de la *Vita Nova* del Alighieri (ff. 13r-28v); del célebre poema *Donna mi prega* de Cavalcanti, enmarcado por las profusas glosas latinas del médico florentino Dino del Garbo (ff. 29r-32v); después de dos folios en blanco (ff. 33r-33v), de la epístola en hexámetros *Ytalie iam certus honos cui tempora lauro*, destinada al “illustri viro francisci petrarce laureato” por “Johannes boccaccius decertaldo florentinus” (f. 34r); de las *canzoni* de Dante (ff. 34r-43r), y, finalmente, del *Canzoniere* de Petrarca, tal y como se hallaba a la sazón (43v-79r) (Cfr. *Il Codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*). De Robertis (1974: 11-21) baraja la posibilidad de que en el cuerpo central del manuscrito figurara la *Commedia* de Dante, que hoy constituye el código Chigiano L.V. 213, hológrafo de Boccaccio y gemelo de este, en lugar del poema de Cavalcanti, lo cual confirmarían los dos folios en blanco.

<sup>6</sup> Cfr. Boccaccio (1974a). Véase igualmente Branca (1991: 211-262) y Bataglia (2008: 141-149).



y origen del arte de la imprenta carece del propósito artístico-editorial del manuscrito de Boccaccio, como declara el propio autor: “está mal impresso por falta de Tirador; con erratas, porque como no imprimia más que para que me sirviese de memoria, no saquè prueba en todo ello, ni casi lo corrigi...” (f. 46v).

Leighton D. Reynolds y Nigel G. Wilson (1987: 109 y 114) sustentan que, en el tránsito del renacimiento carolingio al renacimiento del siglo XII, se produjo un paulatino traspaso del conocimiento, primero, “dai monaci e dai monasteri al clero secolare nelle scuole delle cattedrali e delle città”, y después, entre finales del siglo XII y comienzos del XIII, a las universidades, que “si occuparono più di assimillare ed organizzare materiale ed idee portate a galla del recente fermento intellettuale che di fare nuove scoperte”. Fue, en efecto, una sensacional época de transformación, de avance de la vida civil, de renovación cultural, de ebullición intelectual, de erección de los nuevos templos del saber y de bibliotecas de lectura, de progresión de la literatura en lengua vernácula y, claro está, de desarrollo del libro manuscrito. Al socaire de las escuelas catedralicias y de las universidades, germinó una reciente profesión: los libreros universitarios (*stationarii* o *librarii*), que se agruparon en gremios y que, para satisfacer la demanda estudiantil de manuales y libros, conformaron un nuevo sistema de copia de manuscritos por cuadernos separados que se repartían a otros tantos amanuenses asalariados, conocido con el nombre de *pecia*, sistema que abarataba costes y disminuía el tiempo de producción. Es así como despuntó un incipiente comercio librario. Un mercado editorial que, a medida que la lectura, ya como práctica, necesidad o entretenimiento de goce estético, se fue extendiendo –especialmente la silenciosa– a todas las capas de la sociedad, originando el nacimiento del libro como instrumento de labor intelectual, como objeto de esparcimiento y, en el ámbito cortesano, como signo de riqueza y ostentación, y causando su jerarquización y tipificación en diferentes formatos –el gran infolio de banco o atril, el libro humanista en folio o en 4º y el *libellus* o libro portátil en 8º–, alcanzó un sorprendente auge a lo largo del siglo XV<sup>7</sup>. Acreditados son los *cartolai* italianos, los grandes empresarios del libro manuscrito, que dominaron ampliamente su elaboración, difusión y venta: compraban papel y vitela al por mayor; contrataban copistas, iluminadores, artesanos y encuadernadores; seleccionaban los textos que copiar y con los que especular; elaboraban catálogos en colaboración con sus clientes; producían a gran escala –a escala artesanal, según la sociología de la era manuscrita– para abastecer sus librerías, y, por encargo, libros de lujo. Y de entre todos ellos: el célebre mercader, editor y librero de Florencia Vespasiano da Bisticci (1421-1498), conocido como el *princeps omnium libroriorum* (Grafton, 2011: 240-249).

De consiguiente, la invención de la imprenta manual de tipos móviles y prensa de dos golpes no fue tanto una revolución cuanto una innovación técnica de capital relevancia (Briggs y Burke, 2011: 25-92). Una invención que, en todo caso, permitió la multiplicación de ejemplares de un original, teóricamente iguales (o sea: una edición)<sup>8</sup>, y la circulación masiva de libros; favoreció una significativa reducción de los costes de producción así como la universalización del saber; propició el desarrollo de la empresa impresora de tecnología preindustrial, la creación de nuevos oficios y profesiones especializadas y el negocio editorial; y modificó substancialmente los modos de reproducción de los textos no menos que el sistema o los

<sup>7</sup> Así, A. Petrucci afirma que “la produzione del libro manoscritto era, almeno per alcuni settori (quali quello scolastico-universitario, quello tecnico-scientifico e quello umanistico-letterario), sufficiente sul piano numerico e sul piano qualitativo, in quanto sin dall’inizio del Quattrocento l’esistenza di grandi centri laici di produzione e anche la scoperta di nuovi sistemi di impostazione dell’opera scrittoria... permettevano la contemporanea produzione di gran numero di libri” (Pról. a Febvre y Martin, 2011: XIX).

<sup>8</sup> Afirma Caramuel que “en tipografía, al manuscrito original se le llama «copia», a los libros impresos, «ejemplares»” (*Syntagma de arte typographica*, p. 133). Por su parte, Moll (2011: 91) dice que una edición es un “conjunto de ejemplares de una obra, impresos de una composición tipográfica única o que ofrece ligeras variaciones”.

aspectos técnicos de elaboración de los libros, aun cuando su estructura fundamental no experimentara grandes cambios: el formato *codex*, con sus diferentes tamaños y su configuración en fascículos o cuadernos de pliegos, siguió siendo básicamente el mismo antes y después de la imprenta, aun cuando el impreso imitara y aprovechara la inveterada experiencia del libro manuscrito, al extremo de que la época incunabulista ha podido ser denominada como la del “manuscrito impreso”.

En el umbral del taller, Suárez de Figueroa pondera justamente la divulgación del conocimiento, el incremento exponencial de lectores y la sustanciosa rebaja del precio de los libros; particularidades ligadas íntimamente entre sí:



Viene a ser el arte de imprimir ilustre y clara, porque ella sola desencentra los tesoros de erudición, que sin su cuidado se hallaran sepultados en perpetuas tinieblas... Se puede decir haber sido la imprenta quien despertó los espíritus del hombre, que estaban como adormecidos en el sueño de la ignorancia; porque antes de su invención se hallaban, en comparación de ahora, muy pocos letrados. Esto procedía del intolerable gasto de los libros; supuesto podía solo estudiar el rico y facultoso, cuya hacienda resistía a tan crecido interés como el de entonces, causa de quedar muchos pobres, mal de su grado, ignorantes. Ahora todos pueden aprender y darse a virtud por haber cobrado los libros moderados precios y manifestándose las obras de los antiguos. (*De los impresores*, p. 261)

Y especifica, de acuerdo con Polidoro Virgilio y en sintonía con Pedro Mexía (1990: t. II, III, 1-2, pp. 11-23), que el padre de la tipografía fue “Juan Cutembergho, caballero alemán, que la ejerció desde el año mil y cuatrocientos y cuarenta y dos o, según otros, mil y cuatrocientos y cincuenta y uno, en la ciudad de Maguncia, habiendo hallado también la tinta que usan los impresores” (*De los impresores*, p. 262). Caramuel y Paredes, que siguen igualmente de cerca al autor de la *Silva de varia lección* para elaborar la historia de la escritura y de su soporte hasta el papel, ofrecen otras versiones basadas en fuentes distintas. Caramuel (2004: 51), que da hasta tres pareceres diversos, concluye, con Johann Alsted, que fue un caso de poligénesis: “este arte lo inventaron simultáneamente diversas personas en diversos sitios”. Paredes (2002: ff. 4v-4r), por el contrario, cita sorprendentemente el texto anónimo *En dónde y por quién fue inventada la arte de imprimir libros, y en qué año se divulgó*; texto de apenas treintatré líneas que fue incluido, para no dejar en blanco el último folio, en la cuarta edición de la *Visión delectable de la Philosophía e Artes liberales*, impreso en Sevilla, en el taller de los Cromberger, en 1526. Comenta que lo halló “en vn libro antiquissimo, que me comunicò vn curioso” y que lo transcribe “à la letra” amparado en su antigüedad<sup>9</sup>, en la probabilidad de la experiencia directa del autor y, sobre todo, en que difiere así en la adscripción como en la fecha, que adelanta a 1425: “Contra los que han tratado del origen del Arte de la Imprenta, dà este Autor por su primer descubridor a Pedro Fuest, Cavallero noble Aleman, natural de Maguncia, de adonde tambien lo fue Iuan Cutemberg... que el vno inventandole, y el otro perficionandole, vinieron a conseguir el imprimir” (Paredes, 2002: f. 4r). Como quiera que sea, tanto Caramuel (2004: Art. III) como Paredes (2002: ff. 5r-5v) no solo recuerdan que antes de la invención de la tipografía en Europa la estampación (xilográfica) se practicaba desde antiguo en China, sino que señalan que son dos modos divergentes y aun opuestos de impresión.

Parece ser, en definitiva, que ambos tenían razón, sobre todo Paredes al asociar los dos nombres. Pues según la tradición Johann Genfleisch, apelado Gutenberg, fue, hacia los años

<sup>9</sup> V. Infantes (2006: 190), que lo edita, sostiene que podría constituir “la primera vez que –por impreso– se daba noticia en el ámbito hispano de la invención de la imprenta”.

cuarenta del siglo XV, el inventor de la imprenta y el primero en utilizar los caracteres móviles y la tinta oleaginosa en la reproducción de un texto; Johann Fust, el benefactor económico de la empresa. A ellos hay que agregar a Peter Schöffer, calígrafo de profesión y editor de manuscritos, que colaboró con Gutenberg –incluso pudo ser el responsable del arte combinatoria de los tipos en las cajas– en la impresión de los dos tomos de la famosa *Biblia de 42 líneas*.

A pesar de su vertiginosa propagación desde Maguncia por el occidente europeo, singularmente por Alemania, el septentrión italiano, Francia, y los Países Bajos (Febvre y Martin, 2001: 224 y ss.), la imprenta no puso fin a la difusión manuscrita como forma de transmisión cultural. Antes bien, se desarrolló un proceso de interacción entre los dos canales de comunicación durante la alta Edad Moderna, que comportó un reparto de funciones.

Así, Asa Briggs y Peter Burke (2011: 58-63) han destacado que entre las clases elevadas no estaba bien visto publicar sus escritos por cuanto “sarebbero stati venduti al pubblico comune, ciò che avrebbe fatto apparire gli autori come mercanti”. Este prejuicio nobiliario ante la dimensión pública, comercial y venal que suponía la retracción de la estampa, como es bien sabido, en España, al igual que en otras partes del continente, afectó principalmente, entre los géneros literarios, a la poesía, cuyas formas de divulgación fueron básicamente, aparte de las antologías impresas de varios autores, las copias manuscritas y los pliegos sueltos. No de otro modo, en pleno siglo XVII don Luis de Góngora hacía correr letrillas y romances, su *Polifemo* y sus *Soledades*, por la Corte en copias a mano, y solo al final de su vida, acuciado por los problemas económicos, reúne y prepara su poesía para darla a la estampa. Como contrapartida, a caballo entre los siglos XVI y XVII emergía en España el escritor profesional, encarnado en las figuras de Mateo Alemán, Miguel de Cervantes y, sobre todo, Lope de Vega<sup>10</sup>, los cuales, por demás, mostraron una cristalina conciencia de sus derechos de autor ante el uso fraudulento de sus creaciones literarias. Briggs y Burke han subrayado igualmente la importancia decisiva que jugó la epístola de puño y letra en la época como comunicación interpersonal y como vehículo portador de noticias; que la divulgación manuscrita establece una comunión mayor, más estrecha e íntima, entre emisor y receptor, y que es un eficazísimo método tanto de “eludere la censura” como una poderosa arma de acción política. Ciertamente: durante el siglo XVII español prolifera toda una suerte de literatura manuscrita clandestina, de sátira política, personal, institucional y religiosa, así como erótico-pornográfica y mágica de ensalmos y conjuros<sup>11</sup>.

Por su lado, Fernando Bouza, que ha suscrito y refrendado estas cuestiones, ha atenuado asimismo la distancia entre la *scribal culture* y la *print culture* al apuntar que “en realidad manuscrito e impreso son los polos de un solo continuo que es la escritura” (Bouza, 1997: 48). Ha, sobre todo, ahondado en la relevancia que, en el marco de la cultura impresa, alcanzó la cultura manuscrita: desde obras literarias, “memorias, diarios, confesiones, cartas familiares y toda una pléyade de textos que forman la literatura autógrafa que entonces empezó a florecer” (Bouza, 1997: 43), hasta “copiar, sacar o trasladar manuscritos”, que fue “un trabajo al que en los siglos XVI y XVII se dedicaron profesionalmente los llamados copistas, copiadores, escribientes o, también, escribanos o escritores de libros” (Bouza, 2002: 31). Y ha resaltado que la imprenta trajo consigo la consolidación de la escritura individual, “la huella personal que el

<sup>10</sup> Joan Oleza (2004), comparando las figuras de Lope y Velázquez, comenta que tanto uno como otro disfrutaron, sobre todo en sus primeros años, de la emancipación artística que les dispensaba el incipiente mercado artístico, pero que su mentalidad aun no estaba preparada para su legitimización y que, en consecuencia, buscaron el prestigio a través de los canales propios del Antiguo Régimen: la nobleza y la Corte. Y véase también García-Reidy (2013).

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, Díez Borque (1983).



manuscrito siempre tiene”, que en el siglo XVII, en tiempos del Rey Planeta, se alejó definitivamente del canon escriturario, pese a las cartillas, a favor de la grafía y el estilo propios.

Quizá el caso paradigmático de esta interacción entre la transmisión manuscrita y la impresa lo constituye Francisco de Quevedo, no solo porque, antes de darse a la publicidad de la estampa, su obra corrió abundantemente manuscrita, más la prosa que el verso –pues muchos de sus poemas permanecerían inéditos hasta 1648–, sino porque puesto a dirimir la ardua *quaestio* comparativa de *las armas y las letras*, en lugar de tomar “ora la espada, ora la pluma”, enfrentó “plomo contra plomo, tinta contra pólvora, cañones contra cañones” (Quevedo, 2009: 35, p. 291).

## 2. EL LIBRO IMPRESO Y SU ENTORNO

Desde su invención en los aledaños de 1450, la técnica impresora permaneció fiel a sí misma hasta los primeros compases del siglo XIX, en que la prensa de dos golpes fue sustituida por la prensa accionada por vapor, ideada por Friedrich G. König en colaboración con Andreas F. Bauer. Ello vino, más o menos, a coincidir con la invención de la máquina para elaborar papel continuo –la máquina Fourdrinier–, patentada por Nicolas-Louis Robert. E igualmente, con el desarrollo, desde comienzos del siglo XVIII, en que se regulariza en Gran Bretaña el *Copyright Act*, del derecho de la propiedad intelectual, que no sería internacionalmente reconocido hasta la convención de Berna de 1887. Durante casi cuatro siglos, por consiguiente, la imprenta manual apenas experimentó cambios, fuera de algunas modificaciones tecnológicas, una mayor especialización en las labores de trabajo, un mejor aprovechamiento del instrumental y de sensibles variaciones en la representación gráfica del texto impreso<sup>12</sup>.

La transformación de un texto manuscrito en un libro impreso requiere una serie de operaciones que se desarrollan tanto dentro como fuera del taller de imprenta, independientemente del proceso legal que autoriza la impresión de la obra, al que aludiremos después, hacia el final. Comienza fuera con una serie de elecciones que habitualmente se fijan contractualmente y ante notario entre el autor o el librero-editor y el maestro impresor; prosigue dentro con la codificación impresa de un original de imprenta en un número determinado de resmas de pliego, y concluye fuera con la encuadernación, distribución y venta.

Antes, pues, de iniciar el proceso de impresión, las partes interesadas habían acordado la clase de papel a utilizar, el formato, el diseño y el cuerpo de los tipos, el detalle sobre los ajustes de las páginas, la ilustración, la cantidad de ejemplares, el ritmo de trabajo y la corrección de pruebas. Alonso Víctor de Paredes alude someramente a algunos de estos requisitos previos cuando dice que “los dueños vnas vezes quieren que sus obras vayan desahogadas, y que tenga su libro más volumen; otras vezes desean el que no parezca grande...” (Paredes, 2002: f. 23v). Y así, por caso, mientras que la Primera parte del *Quijote* (Madrid, 1605) se edita en un volumen en cuarto de seiscientos sesentaicuatro páginas, con treintaidós líneas por página, en letra redonda, la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599), más elegante y pulida tipográficamente hablando, lo había hecho en un volumen en cuarto, de doscientos cincuenta y seis folios, con veintiséis líneas por página y alternancia de redonda y cursiva en cuerpo y títulos.

El papel constituye el material principal de la edición impresa desde los comienzos y es lo que más encarece el precio final del producto. En realidad, desde su introducción en Europa por los árabes en la Península Ibérica en el siglo XI y por los mercaderes italianos en el XII, había ido desplazando al pergamino como soporte de la escritura en la transmisión manuscrita, hasta convertirse en el XV en el material más utilizado incluso en la elaboración de los

<sup>12</sup> Véase, en general, González de Amezúa, (1951: I, pp. 331-373), Moll (2000 y 2011 11-173), Martín Abad (2002, 2003 y 2004), Rico (2005: 53-93) y Bermejo (2009).

códices. Juan Caramuel señala, en efecto, que, en pleno siglo XVII, hacia finales del reinado de Felipe IV, el uso del pergamino era, por su gran valor y fuera de los libros de coro, más bien raro. Y añade: “por amplio margen supera al pergamino nuestro papel, que se hace de paños prensados (lino entre nosotros y seda entre los persas), macerados y aglutinados con cola” (Caramuel, 2004: p. 49). El papel en la España del Siglo de Oro podía ser de dos clases: el *papel de la tierra*, de baja calidad, elaborado en cualquiera de los molinos papeleros del territorio, entre los cuales era el del monasterio del Paular de Rascafría, Segovia, el que surtía a la Corte, aunque el más reputado era el de los Capellades de Cataluña; y el *papel del corazón*, proveniente de los molinos de Génova, que es, según Caramuel, “el mejor que se encuentra en Europa” (p. 153). El papel se adquiría por resmas, que equivalen a veinte a manos o quinientos pliegos. Empero, la unidad de medida desde la perspectiva editorial era el *pliego*, también llamado *papel de marca*, cuya dimensión, estándar en casi toda Europa, era 32x44cm; si bien existían otros tamaños mayores, como el *papel de marca mayor* (44x64cm) y el de *registro* (60x88cm). El pliego de papel de marca daba la pauta de los formatos: si se imprimía sin doblez ninguna, el *atlas*; doblado por la mitad, el *folio* (22x32cm), generando cuatro páginas de impresión; doblado dos veces, el *cuarto* (16x22cm), con ocho páginas; doblado tres veces, el *octavo* (11x16cm), con dieciséis páginas, etc.<sup>13</sup>.

El tamaño del volumen que se elegía, por demás, guardaba una estrecha relación tanto con el contenido del texto como con el horizonte de expectativas del lector; lo cual era una práctica heredada de la jerarquización del formato en la era manuscrita. Por lo general, el in-folio se reservaba para libros de gran extensión y de géneros de gran prestigio, como tratados técnicos y científicos de ámbito universitario, obras clásicas y religiosas; era el más caro y habitualmente estaba destinado a ocupar un lugar de privilegio en los anaques de las grandes bibliotecas al lado de los códices manuscritos, que seguían siendo la *alta costura* del universo librario. El formato en cuarto fue el más extendido durante los siglos XVI y XVII, sobre todo durante el Renacimiento y el primer Barroco; prácticamente polarizó la literatura humanista y la de entretenimiento, en especial la ficción en prosa y la poesía épica. No en vano la mayor parte de los géneros narrativos nacidos en el mediodía del Quinientos se amoldaron como el guante a la mano a su caja de impresión; pero también las obras completas de poesía lírica, empezando por *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega, repartidas en quatro libros* (Medina del Campo, 1543), y el teatro impreso, en partes de doce comedias por volumen, a partir de 1604. En el tamaño en cuarto, por otro lado, se editaron los popularísimos pliegos sueltos o el *libro mínimo* de cuatro a dieciséis hojas, cuyos antecedentes manuscritos son los folios sueltos de pergamino medievales, como los famosos *breu de pergamina* de Jaufré Rudel. Los pliegos sueltos fueron difundidos por millones por buhoneros, vendedores ambulantes y ciegos, aunque también constituían un provechoso comercio para las librerías como producto típico de surtido. En ellos circularon abundantemente los romances, coplas y otras composiciones poéticas sueltas, las cartillas, doctrinas, catecismos, almanaques, relatos de sucesos y en general los textos de dimensiones reducidas, incluso los carteles de una cara. El formato en octavo, puesto de moda por Aldo Manuzio a comienzos del siglo XVI, en 1501 con los llamados “*libelli portatiles in forma enchiridii*”, al editar a los clásicos grecolatinos e italianos, desde Virgilio y Homero a Dante y Petrarca, en letra itálica o cursiva, se convirtió en el tamaño ideal para las colecciones y las reediciones de las obras de éxito, así como, por su manejabilidad, para portar consigo y disfrutar de su lectura en cualquier sitio, sobre todo en esas alamedas y jardines caviladas para que “el afligido espíritu descanse”. Resulta llamativo que Petrarca iniciara el humanismo con la hechura del majestuoso Virgilio Ambrosiano y que Aldo Manuzio, en los albores del Renacimiento, hiciera lo propio también con la *opera* del mantuano, pero

<sup>13</sup> Sobre el pliego como la hoja básica de impresión, véase V. Infantes (2006: 139-140). E igualmente González de Amezúa (1951: I, 348-350), y Moll (2011: 31-32 y 120-121).



en una edición impresa y en formato de bolsillo o de libro de faltriquera listo para una difusión masiva. Por cierto, el otro libro que acompañó fielmente al cantor de Laura hasta los años finales de su vida, incluso a los lugares más insospechados, como a la cima del Mont Ventoux, fue un pequeño códice en 8º de las *Confesiones* de san Agustín que le había regalado el teólogo agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro: “perexigui voluminis sed infinite dulcedinis”. El mismo tipo que había utilizado para los manuscritos autógrafos de dos obras suyas: el *Bucolicum carmen* (1357) y el *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1368). El formato en octavo, que dio materialidad al texto del *Lazarillo de Tormes* y que concentró la producción impresa del siglo XVII, es, según Alonso Víctor de Paredes, el tamaño cabal del “Genero perfecto” de la impresión por formas: “el pliego de à octavo es la guia, y camino por donde se gobiernan todas las imposiciones del Genero perfecto; porque un octavo tiene diez y seis planas, y otras tantas tiene vn quaderno de à folio, pues lo mas ordinario es hazer cada quaderno de quatro pliegos” (Paredes, 2002: f. 25v). El mismo componedor, cuando habla de la “fabrica de las paginas, y de sus medidas” (ff. 23v-25v), menciona otros tamaños, como el dieciseisavo, ideal para los libros de devoción, y el treintaidosavo, “para Horitas pequeñas”; amén de las medidas del “Genero atravesado” y del “Género imperfecto”. Al final del todo, casi como un apéndice, incluye las imposiciones “de a diez y ocho” y “de a treinta y seis” (47r-48v).

El mismo Alonso Víctor de Paredes constituye la imprescindible referencia para comentar el tamaño o cuerpo de los tipos de imprenta. Al establecer las diferencias esenciales entre la imprenta tradicional china y la tipografía manual, el ducho cajista observa que “nosotros imprimimos con letras cada vna de por si, de forma, que las letras sirven para un pliego, sirven despues para otro, y otro, hasta que la letra se envejece, ò maltrata, y se derrite para fundirla de nuevo” (Paredes, 2002: f. 5v). En efecto, tanto el tipo de imprenta –los tipos móviles– como la máquina de fundir constituyen la base primordial de la invención de la imprenta, junto con la prensa de dos golpes y la tinta. Durante la época incunabulista se supone que cada imprenta disponía de los útiles necesarios para el proceso de producción de tipos. Sin embargo, a lo largo de los siglos XVI y XVII se va pasando del taller que posee sus propios punzones con los que se abren los correspondientes juegos de matrices para fundir las letreras, justificadas o sin justificar, al que dispone de un conjunto de matrices, hasta la independencia del fundidor que trabaja en su propio taller, fuera de las imprentas, a las que vende sus fundiciones. En un caso o en otro, los tipos constituyen una parte muy importante del capital de un taller, tanto o más que la propia prensa. Suárez de Figueroa dice que al fundidor le

toca... fundir *caracteres*, *viñetas*, que son ciertas flores halladas para ceñir cosas que requieren particular curiosidad, y *reglas* para dividir y cercar las planas o páginas. Para la fundición se derrite estaño y plomo, todo mezclado en una cuchara de hierro grande, y con otra pequeña se echa el metal en sus moldes de hierro con las matrices de cobre, donde está formada la letra. Quiébrase, pásase por una piedra y se compone para cortarle el pie porque estén iguales y derechas y luego se cuentan y se entregan al impresor. (*De los impresores*, p. 264)

Gonzalo de Ayala subraya también que “el Ministerio del Fundidor, que es hazer letras, tiene tanta dificultad, que para hacerse buenos caracteres, es menester mucha destreza, porque tiene tantos instrumentos y matrices, en que se funden, y estos tan dificultosos de concertar, que son raros los que salen perfectos Artífices” (Ayala, 2006: p. 203). Por su lado, Juan Caramuel, que dedica dos artículos de su tratado a las clases de los tipos (Art. V) y a la elección de las letras (Art. VII), asegura que “los tipos... reciben el nombre de los grabadores que primero los crearon (en español, punzones, matrices). Fueron Garamond, Robert Granjon, Galliard, Minion y otros” (Caramuel, 2004: 67). Y agrega, destacando cómo los fundidores, en su siglo

y durante el reinado de Felipe IV, trabajan autónomamente fuera del taller de imprenta: “Hoy, existen en París, Augsburgo, Francfort, Amberes, etc., excelentes fundidores que han dado a conocer varios modelos de caracteres, para que quien necesite alguno sepa dónde encontrarlo” (Caramuel, 2004: 67). En otro lugar, recalca que “los tipos holandeses... son extraordinarios” (Caramuel, 2004: 153). Pero volvamos a Alonso Víctor de Paredes (2002: ff. 7r-8r) y citemos su descripción de los cuerpos de los tipos:



Son diferentes los gruesos de letras que ay: hasta onze, ô doze he conocido...: empeçando por los mayores, veo que el primero es Grancanon, que tiene letra baxa, y alta, inicial, ô versal... Tiene pues de grueso el Grancanon dos lineas de Parangona, y llamòse assi, porque como el Canon de la Missa, al tiempo de celebrarse este Santo Sacrificio, es lo que se lee desde mas lexos, ponian desta letra, por ser mayor, las palabra essenciales, para que se percibiesen mejor del Sacerdote: y por esso se llamò Grancanon, à diferencia de la letra de Petitcanon, ô Peticano que llamamos agora... La segunda es Petitcanon...: tiene de grueso dos líneas de Atanasia, y es mas acomodada que la antecedente para titulos de papeles tendidos, y planas de à folio, y sirve algunas vezes para las Dedicatorias de libros grandes. La tercera es Missal, por imprimirse en ella antiguamente los Missales... La quarta es Parangona, que llamaron assi por averse impresso en ella el Paregon, libro antiguo, y antes las llamaban Paradina ô Paladina. Su grueso es la mitad del Grancanon. Es la que más sirve para Informaciones de derecho, Memoriales en hecho, y de servicios, y demas papeles que se presenten en los Consejos y Audiencias, y tambien para esto suelen aprovecharse de la letra de Texto. Assi llaman a la que pongo quinta orden... tiene de grueso dos lineas de Entredos, y se impimen en ella muchos libros de à folio, y de à quarto. La sexta letra es Atanasia... tiene de grueso la mitad que el Petitcanon. Es muy frecuente el imprimir en ella muchos libros de à folio, y de a quarto, especialmente si son historias [como el *Quijote*]. La septima es Letura, llamada de otros Cicero, por averse impresso en ellas las obras de Ciceron. Es muy comun para libros de todas facultades, especialmente para Sermonarios y Tomos de Comedias. La octava es Entredos..., es buena para libros pequeños, y para margenes de letras grandes. La nona se llama Breviario... Tiene grueso la mitad que la Parangona, y sirve tambien para margenes, y libros pequeños de devocion. La dezima es la Glossa... Tiene de grueso la mitad que el Texto, y sirve tambien para Diurnos, y para imprimir sueltos los Quatro Evangelios. La vndezima es Miñoa, nombre Frances para denotar su pequeñez: tenianla los luntas en su Imprenta Real de Madrid, aunque yo no me acuerdo de aver visto imprimir en ella. La duodezima es Nonparilla, ô Piedemosca, à la qual yo no he visto.

Paredes dice asimismo que “en lo que toca a los caracteres ay casi tantas diferencias como Regiones: los de los Griegos, Hebreos, Syriacos, Arabigos, y otros... Y respeto de que es tan poco lo que se imprime en España en esas lenguas estrangeras, ni con esos caracteres, no cuidan los nuestros de hacerlos fundir” (f. 8r). Lo cual confirma que “los libreros españoles editan, por lo general, obras en castellano, catalán o latín”, y que, mientras que a lo largo del siglo XVI y comienzos del XVII la imprenta española entró dentro de los circuitos europeos de difusión, después “el librero-editor español no sale de sus fronteras, no establece delegaciones y depósitos de sus publicaciones en las principales ciudades que eran los centros comerciales del libro. No acude a la feria del libro de Fráncfort. Lo que da fuerza a una industria es la exportación. La industria editorial española se encerró en su mercado interior, olvidando el importantísimo papel que le correspondía de difusora europea de la cultura española. No tuvo el espíritu empresarial que se necesitaba en ese momento” (Moll, 2011: 123 y 135; 1994: 109-

132). No, desde luego, como Ámsterdam, que a lo largo del siglo XVII fue el centro de producción de libros y de impresión de periódicos más importante de Europa, donde “si pubblicavano libri in varie lingue, compresi il ruso, lo yiddish, l’armeno e il georgiano”, donde “l’esportazione di materiale stampato in latino, francese, inglese, tedesco contribuì considerevolmente alla prosperità della nuova nazione” (Briggs y Burke, 2011: 75 y 74).

Efectuada la elección del cuerpo del tipo, había que elegir la grafía, que prácticamente se reducía a gótica o a romana, en cursiva o redonda. En nuestro periodo, o sea, entre 1621 y 1665, básicamente a romana, porque la letrería gótica estaba en desuso: “ocasionalmente solo aparece durante el primer tercio del siglo XVII en algunos impresos muy populares: *pliegos sueltos poéticos, relaciones, porcones*, etc.; aunque, curiosamente, se mantiene en el *Registro* del papel oficial durante todo el siglo, en las llamadas «cuatro series» –por precios– desde 1637, y en las *Instancias* de la época” (Infantes, 2006: 152). La elección de una determinada letrería podía variar en cada segmento de la composición: paratextos y texto, títulos y contenidos, titulillos, glosas, cabeceras, tablas, colofones, etc. Por fin, se establecía una relación de equivalencia entre los tipos, la letra y el espaciado, que a su vez estaba en proporción con el espacio de la caja de composición.

La ilustración del libro, que provenía de técnicas anteriores a la invención de la imprenta, se sujetaba bien al grabado de madera o estampa xilográfica, del que se hicieron algunos libros en hojas de planchas, por una cara, que no superaban el medio centenar, antes de 1450 y que se correspondía, en parte, con el modelo de impresión chino; bien al grabado en cobre (estampa calcográfica), que experimentó un notable desarrollo a finales del siglo XVI y comienzos del XVII con la aparición del aguafuerte. Un extraordinario ejemplo de uso de la estampa xilográfica en la imprenta es la *Hypnerotomachia di Poliphili* o *El sueño de Polífilo* (1467) de Francesco Colonna, cuya edición por Aldo Manuzio en 1499 constituye, sin duda, uno de los hitos del libro en la era de la imprenta manual (se conserva un ejemplar en la BNE de Madrid, sig.: INC/1323). Caramuel (2004: 59), al diferenciar las imprentas china –‘forma continua’– y europea –‘forma discreta’–, explicaba así el arte del grabado: “Con la expresión «forma continua» nos referimos a una plancha o lámina en la que se graba un determinado discurso... No hay duda de que en China las «formas continuas» son las más antiguas pero también en Europa se viene usando desde hace muchos años, pues todos los metales grabados sirven a este propósito, y del mismo modo que se puede grabar sobre bronce también se puede dejar marcas sobre papel. Por lo tanto, este procedimiento es antiquísimo, ya sea en los reinos de China como de Europa”. Gonzalo de Ayala (2006: 205), por su lado, había especificado que “también se sirve la Imprenta de Abridores de letras de madera y cobre, y estampas de fondo y relieve, que llaman basto fino, retratos, armas y figuras en todo género de Artes, y tinta diferente, que llaman de estampa fina”. Famoso es el retrato grabado en cobre, por Pedro Perret, de Mateo Alemán que preside la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, impreso en Madrid, en el taller de Várez de Castro, en 1599; el mismo que, copiado en madera, figura en el frontispicio de las dos ediciones legales de Madrid, en la tipografía de los herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1600, y de Sevilla, en el taller de Juan de León, en 1602. No menos célebre es el escudo nobiliario de Bernardo del Carpio que Lope de Vega mandó colocar en la portada de *La Arcadia* (Madrid, 1598) cuajado de torres, al que un malicioso Góngora dedicó el soneto satírico “Por tu vida, lopillo, que me borres / las diecinueve torres del escudo” (2009: núm. 62).

La edición de un libro impreso en el Siglo de Oro oscilaba entre los mil y los mil setecientos cincuenta ejemplares, con una media de media mil quinientos. Solo las cartillas, los catecismos y otros textos similares superaban los dos mil cuerpos. La edición de las dos formas (*blanco* y *retiración*) de un pliego de mil quinientos ejemplares comportaba un día completo de



trabajo a pleno rendimiento del taller, pues su composición, su imposición y casado, su corrección tras la tirada de prueba y su tirada ocupaba lo que se denominaba una *jornada*. Y es que en la tipografía de la edad manual no solo se imprimía por formas, sino que había una perfecta sincronización laboral entre las dos partes principales en que se dividía el taller: la composición y la tirada. Alonso Víctor de Paredes (2002: ff. 43v-44r) explica tanto el motivo principal por el cual es necesario imprimir por formas, que no es otro que la no disposición de tipos suficientes para componer seguido un cuaderno, como el ritmo de trabajo que ha de haber, según la tirada acordada, para que haya una justa adecuación entre la composición y la tirada. Dice así:



No es possible que siempre aya tanta copia de letra en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar; porque si se hazen libro de à folio, que lo ordinario son de tres ò quatro pliegos en quaderno: y de à quarto, que casi siempre son de à dos, no parece puede aver fundiciones que sean suficientes para que se dexe de contar (*Institución y origen*, f. 35v).

En las jornadas de mil y quinientos, dos mil, ò mil setecientos y cinquenta, que se tiran dos formas cada día, ha de tener el Componedor correcto su blanco à las doze, y el Tirador acabada su retiración à la misma hora. En las de mil, ò mil y ciento, que cada día se tiran tres formas, el vno vna retiración, y dos blancos; el otro dos retiraciones, y vn blanco, deven las primeras formas estar acabadas a la forma dicha à las nueve, y las segundas à las dos: y todo lo que se esperaren mas destas horas, es cortesía, y buena amistad de compañeros.

Teniendo en cuenta estos datos, y el número de prensas disponibles en un taller, se acordaba entre el autor o el librero y el maestro impresor el número de ejemplares y el ritmo de impresión. También se solía determinar el número de pruebas a sacar, así como el tiempo de que disponía el autor para corregirlas, una labor que bien podía desempeñar en su casa o en el mismo taller. Así, por ejemplo, Francisco de Quevedo se lamentaba, ante el padre jesuita Juan Antonio Velázquez, de no haber podido corregir las *probas* de la *Vida de san Pablo*: “La *Vida de san Pablo* saldrá pasado mañana; allí sí habrá hartos en que la lima trabaje. Yo no he podido más, ni asistir a la corrección ni nada, y así sale todo” (Quevedo, 2005: 149).

Llegados a este punto, tal vez no esté de más recordar las diez primeras de las trece *Condiciones que se pueden poner cuando se da a imprimir un libro* de Juan Vázquez de Mármol (2006: 193-194):

Que el impressor se obligue a començar a imprimirlo dentro de tanto tiempo, y después de comenzado no dexe de proseguir en él, so cierta pena.

Que a de imprimir la cantidad que el dueño ordenare, y no más, so pena de perder el doblo que mas imprimiere, con doblo.

Que no ha de trocar el papel que le dieren, sino en el imprimir toda la cantidad, so cierta pena por cada pliego que se hallare peor.

Si el impressor poner el papel, se a de obligar a imprimir en buen papel, y todo conforme, y no entremeter papel de la tierra.

Que a de imprimir en la letra que se concertare, de vna o muchas suertes.

Que a de tener buen corrector que corrija las *probas* a gusto del autor.

Que a de sacar dos o tres *probas*, las que se concertaren, si el autor quisiere corregirlas.

Que las a de e[n]mendar a la letra, como se las e[n]mendare, sin dexar errata ninguna, aunque para eso sea menester adelantar un día o jornada.

Que no se tire pliego ninguno hasta que esté la roba bien corregida en las formas, so pena que, por cada pliego que pareciere auerse tirado antes, pague vn tanto.

Antes de entrar al taller tipográfico, dos cosas deben de quedar meridianamente claras: la primera es que la industria impresora, en el Siglo de Oro, dependía del negocio editorial, habida cuenta de que era el librero-editor el que contrataba sus servicios e imponía, mediante contrato, las condiciones a seguir en el proceso de impresión; la segunda es que, pese a que el libro, como producto resultante, habría de reflejar las exigencias del editor y/o del autor, el resultado final revela que el ejemplar ideal no es sino la comunión de designios del autor, el editor y el impresor.

Por lo pronto, el maestro impresor también imponía una condición previa, estipulada por acuerdo contractual, al proceso tipográfico: el original de autor (Andrés *et al.*: 2000; Garza, 2000; Rico, 2005: 55-73; Rodríguez, 2014). El cual no es sino una copia manuscrita del borrador del autor destinada para su manipulación en el taller; a no ser que, en lugar de una edición príncipe, se tratase de una reedición, puesto que en tal caso podía ser ya un impreso. Lo más frecuente es que fuera un apógrafo encargado a un amanuense profesional, que sacaba una copia a limpio, en letra clara y regular, con un número constante de líneas por página y márgenes adecuados. Pero también podía ser un autógrafo. Quevedo le anuncia, en carta fechada el 17 de enero de 1645, a Francisco de Oviedo que con el mismo ordinario escribe a su editor, Pedro Coello, para que le envíe “los cuatro [Marco] Brutos de la segunda impresión, y le aviso que presto podré remitir algunas cosas a limpio, para que se impriman” (Quevedo, 2005: 163). Como quiera que sea, el original de autor era el texto sobre el cual el escritor realizaba la última revisión antes de iniciarse su impresión y era el que se enviaba al Consejo para obtener la licencia. Su entrega a la oficina tipográfica ponía en funcionamiento las cuatro fases de la producción impresa: la transformación del original de autor en original de imprenta, la composición, el casado y la imposición, y la tirada.

Tanto Gonzalo de Ayala como Melchor de Cabrera, como dijimos al principio, defienden en sus memoriales que el arte de la imprenta es, en conjunto, una profesión liberal, con el propósito de mantener la exención de tributos que descende de la pragmática de las Cortes de Toledo de 1480, dictada por los Reyes Católicos, para incentivar el asentamiento de impresores foráneos en sus reinos. El primero, entre otras razones, arguye que “tiene su fin determinado, como otra cualquier ciencia, y es hábito del entendimiento con verdadera razón obrar”, pues al fin “es un epílogo de todas las ciencias y Artes” (Ayala, 2006: 201 y 204). El segundo asevera “que es en ella muy superior la parte intelectual, y especulativa, a la operación manual” (Cabrera, 1993: f. 17v). Juan Caramuel comenta: “dividen los teólogos a quienes trabajan en la imprenta en dos clases: cajista e impresores. Les parece que los cajistas ejercen un arte liberal; los impresores, mecánico. Como los trabajos liberales no están sujetos a prohibiciones, permiten que los cajistas trabajen [los domingos] y se lo prohíben a los impresores” (Caramuel, 2004: 143 y 145). Por el contrario, prensistas y batidores, ya que “manejar la prensa... es un trabajo muy penoso”, están libres de ayuno. En efecto, el taller de imprenta estaba nítidamente estructurado en dos partes: la composición y corrección, por un lado, y la impresión en la prensa, por el otro. En el primer proceso intervienen el corrector y el componedor; en el segundo lo hacen el tirador, que maneja la prensa, y el batidor, que prepara la tinta y lava los tipos.

Una de las diferencias fundamentales entre la copia manuscrita y la edición tipográfica reside, más allá de las erratas, en que “el texto impreso no era una reproducción exacta y literal del manuscrito sino una versión normalizada: probablemente diferían la ortografía, la puntuación, la acentuación” (Dadson, 2000: 107). Tal acometido recaía en el corrector. Su primera tarea, de hecho, consistía en revisar el original de autor, no solo para enmendar los posibles yerros del escritor y del escribano, sino sobre todo para adaptarlo a las pautas normativas del taller. Gonzalo de Ayala (2006: 202), que lo era, señala que el “corrector (de que

huuo antiguamente y ay muchos gradudados en la Vniversidades en diferentes ciencias) ha de saber Gramática, Ortografía, Etimologías, Apuntación, colocación de acentos, tener noticia de las Ciencias y buenas letras, haziéndose capaz del assumpto del libro que se imprime, conocimiento de Autores, de caracteres Griegos y Hebreos... Elocución y Arte para enmendar barbarismos, solecismos y otros defectos que se cometen en Latín y Romance, saber el comportamiento de la planas, para que salgan en orden, y numerosos, y cuenta para folios". Alonso Víctor de Paredes, por su parte, dedica tres capítulos de su tratado a la ortografía, la puntuación y acentuación, y los sistemas de numeración (Paredes, 2002: caps. III-V, ff. 9v-23v). E igualmente, al abordar la cuestión de la corrección y de la sintonía que ha de imperar entre el corrector y el componedor, subraya "que no se encarga la corrección de vna Imprenta sino es a personas entendidas, hábiles, y suficientes para exercer lo que toman à su cargo" (Paredes, 2002: f. 42r); y establece una tipología, basada en su experiencia, del corrector: el corrector gramático, el corrector gramático e impresor, el componedor cuando no hay corrector en la imprenta y, por último, el mercader de libros cuando el dueño de la imprenta no es un impresor; de estos claramente el segundo el ideal. Víctor Infantes (2006: 155) ha resaltado que la gran innovación de la puntuación en el siglo XVII no fue sino el punto y aparte:

Quizá el mayor logro de la página barroca sea la conquista en la prosa del punto y aparte, que fragmenta definitivamente la superficie uniforme de la plana renacentista. Media un precipicio de fallas irregulares entre el *Quijote*, como páginas herméticas de un tupido mosaico morfosintáctico, y las novelas de Pérez de Montalbán, como páginas iluminadas por la hendidura polimórfica de los blancos aleatorios<sup>14</sup>.

Del corrector, el original de imprenta pasa al cajista o componedor, que había de ser un operario experimentado, con unos seis años de aprendizaje, buen conocedor no menos de los aspectos técnicos de su oficio que de las normas ortográficas y gramaticales de las lenguas con las que opera de sólo. Gonzalo de Ayala (2002: 203) destaca que "muchos dellos son Latinos, y de Componedores han venido a Correctores: y assí casi es vn misterio en este particular: y los que no saben Latín por lo menos han de saber Gramática Castellana, poner las planas en buen orden y correspondencia..., y cierta cuenta particular muy dificultosa". En efecto, la primera tarea que realiza un componedor es el *contado*, que ciertamente es una de las más complicadas de todo el proceso técnico de elaboración del libro impreso por las incidencias y alteraciones que puede acarrear en la transmisión textual. Consiste en marcar en el original las porciones de texto que han de constituir las *planas* -o el conjunto de renglones ajustados por página- de una *forma* de pliego, conforme al tamaño acordado. Alonso Víctor de Paredes, por supuesto, ofrece la descripción más minuciosa del contado del original, de la cual extractamos algunos de los fragmentos más significativos, comenzado por una obviedad de la humana condición: "como no son Angeles los que cuentan, es fuerça que vna, o otra vez salga la cuenta larga o corta; y aviendo de remediarse la larga con tildes, y la corta con espacios (si ya no se valen de otros medios feos, y no permitidos, que no los expecifico porque se olviden si es posible) queda lo impresso con notable fealdad" (Paredes, 2002: f. 35v). Refiere que "si lo que se han de contar son versos, no tiene dificultad alguna, pues contando cada verso por vn renglón, está ajustado: salvo si son Comedias, que en este caso se ha de tener atención a las salidas, y al verso en que hablan dos, ò tres personas". Indica también que "si el original que se ha contar es impreso, y viene renglón por renglón [es decir: a plana y renglón], tampoco

<sup>14</sup> Indica asimismo que "se puede hacer extensible en la prosa el abandono [en el libro barroco] de la doble columna -tan pródiga en la ficción *quinientista*-, para extender el discurso (literario) en una caja tipográfica que ocupa la dimensión horizontal de una lectura (ahora) continua" (Infantes, 2006: 155).



tiene dificultad". Y resalta que "lo que tiene mas embarazo, y en que se conoce la destreza del Impresor, es quando el original es manuscrito" (Paredes, 2002: f. 36v). En todo caso, Alonso Víctor de Paredes es sobradamente consciente de que un tipógrafo cualificado había de estar, y estaba, preparado para calcular con precisión cuánta cantidad de texto del original hacía falta y había que marcar para llenar una página del impreso, pues, como dice con conocimiento de causa, "es preciso que el impresor sepa contar, para lo que se le ofreciere" (Paredes, 2002:f. 35v).

Pero la operación más significativa del componedor no es otra que la composición: transformar el original de imprenta en letras de molde. Esta empresa, como se ha señalado repetidamente, es, por lo abultado, muy similar a la labor de copia de un escribano, con la salvedad de que él no transcribe en tipos el texto de seguida, sino por las páginas correspondientes a una cara de pliego, aun cuando en la era del manuscrito, sobre todo a partir del siglo XIII, algunos amanuenses profesionales ya se habían habituado a copiar por pliegos. Por ello, aparte de las derivadas propiamente de la tipografía –como el empastelado–, las erratas son muy parecidas. Su principal objeto de trabajo, consecuentemente, son los tipos de imprenta, que ha de saber manejar con suma habilidad y destreza. El componedor trabajaba sentado, de pie a partir de la primera mitad del siglo XVII, delante de una estructura de madera que se denominaba *chibalete*; sobre la cual se colocaban en posición inclinada unas *cajas*, subdivididas en apartados de diferentes tamaños, llamados *cajetines*, en los que se distribuían los tipos, de tal manera que a cada cajetín le correspondía una letra, espacio o signo. Las cajas, normalmente dos, se llamaban *caja alta* y *caja baja*, la primera contenía principalmente las letras mayúsculas, la segunda, que estaba más próxima al cajista, cobijaba las minúsculas. Aunque Paredes describe con detalle las cajas, de las que ofrece dibujos, y la distribución (Paredes, 2002: ff. 8v-9v), ofrecemos el texto de Suárez Figueroa:

Échanse las letras en una caja grande dividida en otras pequeñas, llamándose *distribuir* el repartillas en semejantes cajetines. Distribuida la letra se pone el *original*, que se debe acomodar en cierto instrumento largo y angosto con un encaje al pie donde se tiene firme, con nombre de *divisorio*. Pónese en forma de cruz otro de hierro o palo de una pieza, que desde el principio al fin está cortado por medio, sirviendo de ceñir el original porque no se caiga y de ir apuntando con él la materia que se compone, y dicese *mordante*. Lee el componedor lo que ha de sacar, y en otro instrumento de una o dos piezas, de palo, metal o hierro, con cierta concavidad bastante para poner en él las líneas de la medida que se quieren hacer, se van componiendo y ajustando los renglones, iguales todos, llamando *espacio* al que divide una palabra de otra y *cuadrado* al que parte los mismos renglones, siendo uno y otro del propio metal que las letras.

Después de la composición de un molde o página de tipos, viene el *casado*, que consiste en colocar cada molde en la posición y en la orientación requeridas en la cara del pliego, y la *imposición*, o sea su colocación en la rama:

Compuesto el renglón, se pone en otro instrumento de madera con unos perfiles en forma de paredes más bajas que la letra, por cabeza y lados solamente, que se llama *galera*, y se pone ladeada la parte inferior porque no se caiga lo compuesto. Por el pie entra una tabla tan delgada como un cartón, con una parte della que sale fuera de la *galera* de cuatro dedos de largo y dos de ancho en su principio, y al fin de cuatro poco más o menos; y a ésta llaman *volandera*. Ya hecha la página se ata con una cuerda; sácase la volandera pónese encima de una tabla igual de lisa, y tirando della, queda la página en la tabla [el

molde]. Compuestas las páginas competentes según la marca en que va el libro... se pone un instrumento de hierro igual, liso y fuerte, hecho de cuatro piezas juntas y unidas, y otra que atraviesa de alto a abajo por medio, que ciñe aquellas páginas de que consta la *forma*, y se dice *rama*. (*De los impresores*, pp. 264-265)

La rama con los moldes, pues, compone la forma, que no solo contiene la copia de metal de una cara de pliego, sino que constituye la unidad mínima de impresión en la tipografía manual. De la forma se saca una muestra, la *prueba*, para su corrección. Como apunta Paredes, “los tres primeros pliegos que salen de la prensa en qualquiera libro, son de los oficiales. El primero del Corrector, porque si después se halla algun yerro, ò yerro en lo impreso, lo justifique, ò culpe con él, enseñando su pliego. El segundo del Componedor, para que en viendo el yerro que passò enseñe su prueba, y pliego, y se averigue si se le corrigieron, ò no. El tercero para el de la prensa, para que también se vea, si por desgracia le ocasionó alguna letra que se salió con las balas, y despues se puso fuera de su lugar; o poner el papel al revés” (Paredes, 2002: ff. 42v-43r). Sin embargo, la realidad solía ser bien distinta, en la medida en que, una vez impresa la forma del pliego, fuera esta el blanco o su retirada, el prensista y el batidor continuaban imprimiendo, mientras el corrector, ayudado de un lector, corregía la prueba. De hallarse alguna errata, se paraba la impresión, se hacían las correcciones oportunas en los moldes que lo precisasen de la forma, y, sin eliminar los pliegos ya impresos con erratas, se reiniciaba la impresión hasta completar el número prefijado (Moll, 2011: 79-90 y 273-281; Dadson, 1984 y 2000).

La otra parte de la oficina tipográfica estaba dominada por la prensa, un complejo mecanismo de madera cuyo objetivo principal era entintar en papel las formas realizadas mediante la composición de texto de caracteres móviles de plomo. Aunque no se sabe a ciencia cierta si el modelo de prensa de dos golpes estaba ya perfilado en sus partes fundamentales en tiempos de Gutenberg –que tal vez se inspiró en las prensas del vino habidas en la Renania o en las del papel para su hechura–, por cuanto su primera representación registrada, un grabado de la *Danza macabra* impresa por Mathías Huss en Lyon, data de 1499, cabe suponer, como hemos indicado ya, que sí, habida cuenta de que en lo esencial se mantuvo inalterable hasta el siglo XIX<sup>15</sup>. En España hubo que esperar hasta el tratado de José Juan Sigüenza y Vera, *Mecanismo del arte de la Imprenta para facilidad de los operarios que la exerzan* (Madrid, 1811), para tener una completa descripción de una prensa de la era manual. Antes contamos con la sucinta relación de Suárez de Figueroa:

La prensa consta de varios instrumentos: *tablado*, dos *piernas* o maderos a propósito, *escalera*, dos *bandas*, *camprones*, *cofre*, *cigüeña*, *carro* con cierta cuerda, con nombres de *bisagras* y *cantoneras*. De aquí está asido uno que llaman *timpanillo* cubierto de pergamino. Hállanse en él dos puntas, a quien dicen *punturas*, para que el papel esté firme. Aquí se pone el pliego y se prende con unos instrumentos llamados *chavetas*, de que se ase otro, dicho *frasqueta*, que guarda limpia la obra. Dásele tinta, que consta de aceite de linaza y trementina... Cuécese y confeciona, recibiendo después el color negro de humo de pez y el colorado de bermellón. (*De los impresores*, p. 265)

Lo que remacha Gonzalo de Ayala al matizar que la prensa “tiene tal concierto, que en su tanto es como vn reloj... Y para sacar vna impresión perfeta, conuienen que sean muy primos los Artífices: porque son las dificultades muchas, aunque parece lo más fácil” (Ayala, 2006: 203).

<sup>15</sup> Aunque tanto Moll (2000) como Martín Abad (2002) brindan sendas descripciones de la prensa de dos golpes y de su funcionamiento, remitimos al trabajo de Bermejo (2009).

Los oficiales que laboran coordinadamente en la prensa son el tirador y el batidor. “Toca al tirador –dice Suárez de Figueroa– el cargo principal de la prensa: él es quien ajusta para que los renglones salgan a la vuelta... en línea con los precedentes. Es propio suyo mirar las concordancias del guión o *reclamo*, de la *signatura*, que es la letra que se pone al fin de algunas páginas..., y el *reclamo* es la palabra última de la página que está junto a aquella signatura, que concuerda con la que sigue. También es de su obligación mojar el papel, no pudiéndose imprimir seco». Por su parte, «pertenece al batidor ser coadjutor del tirador, como subordinado a él, y hacer las *balas*, que son ciertos instrumentos a manera de plato con un palo que sale dellas con que se toman en el mano. Hínchense de lana, cúbrese de valdrés, toman tinta con las mismas, y después de bien repartida (a quien llaman *distribuir*) se la dan a la forma. Es suyo asimismo mezclar la tinta para que salga bien negra, lavar las formas con lejía para que se limpien” (*De los impresores*, pp. 265-266). Se necesitan dos golpes de prensa por forma, cuatro por pliego; de manera que una tirada de mil quinientos pliegos por jornada requiere nada menos que seis mil golpes.

Gonzalo de Ayala puntualiza que “quando se imprime colorado y negro en Missales o Brevarios; es otra particular dificultad” (2006: 203). Juan Caramuel, que describe detalladamente el proceso y ofrece una solución más práctica experimentada por él en su imprenta de Praga, confirma que “es un trabajo incómodo que incrementa los gastos y en el que es fácil cometer errores” (Caramuel, 2004: 71). Como es sabido, para la imprenta española fue fundamental la unificación de los textos litúrgicos adoptada en el Concilio de Trento. Tanto porque puso a prueba su capacidad técnica para producir los libros del Nuevo rezado, impresos a dos tintas y con una altísima exigencia de fidelidad textual, como porque demandaba una fuerte inversión y auspiciaba suculentas ganancias. Aunque se imprimieron miles de ejemplares y se favoreció el traslado de Julio de Junti de Salamanca a Madrid para regir la Imprenta Real, fue finalmente la oficina de Plantino la que abasteció al Monasterio de El Escorial de libros litúrgicos, sobre todo en tiempos de Felipe IV<sup>16</sup>. Juan Caramuel (2004: 73), entrando en el ámbito de la curiosidades, asegura haber visto “un libro árabe impreso en un verde apagado cuya variedad inusual de pigmentos era un deleite para los ojos”; y otro, el prodigioso libro del príncipe de Ligne, de tinta invisible: “hay en él letras que no están, es más, porque faltan todas están hasta las que no están, que no es ninguna. Los ojos descubren cualquier color porque ningún color se ha empleado” (Caramuel, 2004: 85).

En fin, impresos, secados y prensados todos los pliegos del libro, que el impresor entrega al librero-editor en rama, se concluye no solo la edición, sino también el trabajo en la oficina tipográfica. Su distribución y venta, encuadernado o no, acontecía, después de haber sido certificado y tasado en el Consejo, en la librería del editor, en otras de la misma ciudad o de otras ciudades con cuyos libreros mantenía correspondencia el editor o en determinados puestos de la ciudad en donde los libreros tenían alquilados cajones<sup>17</sup>. Que los libros se entregaran y se vendieran en rama, lo atestigua, por ejemplo, la carta que Lope de Vega le endereza al Conde de Cabra, desde Toledo, el 3 de setiembre de 1605. En ella, el dramaturgo madrileño le anuncia que “no muchos [días ha] que yo había impreso algunos escritos míos en un libro que llaman *Rimas*” –lo cual, por cierto, constituye un hito en la historia de la literatura española, pues se trata justamente del primer libro de poemas impreso por el propio poeta–, al tiempo que le

<sup>16</sup> Con todo, Moll (2011: 190) dice que “Felipe II no concedió a Plantino ningún privilegio”, que no es sino “un fraude histórico que ha distorsionado la situación de la imprenta española” de entonces.

<sup>17</sup> Moll (2011: 308) indica que “las transacciones, principalmente entre los grandes libreros, que eran editores, se basaban en el intercambio de sus publicaciones. En la venta al por mayor el libro nuevo no era una unidad que tenía precio. El intercambio se realizaba teniendo en cuenta los pliegos impresos recibidos y enviados, marcando el precio por resma. Al finiquitar las cuentas, se contaban los pliegos recibidos y enviados, y el librero que había recibido mayor número pagaba por la diferencia”.



advierde de que “a V.E. envío ese librito de las fiestas de Toledo..., y cuatro de los libritos de las *Rimas* por si allá no los hubiere, y perdone V.E. que van por encuadernar” (Vega, 1985: 69-70).

La encuadernación del libro corría a carago del comprador, que se lo encargaba al librero, quien, además de la compra-venta de libros nuevos y viejos y de otros productos típicos de papelería, era encuadernador y disponía de un taller sito en su librería o ligado a ella para tal propósito. De hecho, en las ciudades donde había un gremio de libreros, para ser oficial era obligatorio pasar un examen de encuadernación. Esta, naturalmente, variaba enormemente según el precio, desde la de cartón a las más lujosas con dorados a rueda e incrustaciones de pedrería, que en el Barroco, habida cuenta su retórica ornamentación, hicieron furor entre los más acaudalados. Alonso Víctor de Paredes (2002: f. 5v), cuando establece las diferencias entre los modelos de impresión chino y europeo, dice “que nuestro modo de imprimir... es imprimiendo el papel por ambas caras. Y por esta razón los libros de toda Europa se cosen al encuadernarlos por el doblez del pliego”. Pero es Cristóbal Suárez de Figueroa, en su Discurso CX, “De los libreros”, quien ofrece la información más suculenta:

De sus librerías salen diferentes encuadernaciones, como llama de pergamino, dorada de pergamino, a la italiana verdadera, dorada Breuiario, llama de bezerro, de Breuiario, ò Missal, vayo, negro y otras colores, Beruiario de quatro cortes, dorado, embutido las tablas, matizado de colores, bordadas y matizadas las hojas. Encuadernación de cartones, llana ò dorada, libro de coro de Iglesia, de caxa y otros. Los instrumentos que intervienen en su magisterio son, plegadera, maço de hierro, y piedra para batir, telar para coserle con sus clauijas, y aguja larga: reglas para enlomarle con su prensa, ingenio para cortalle, con lengüeta, tornillo, y tuerquecillas, sisa para doralle, cabeçadas de cordel, y valdrés, varios hierros para labrar tablas y cortes, ruedas y viradores para lo llano, çepillo, gubia, punçón, tixeras, martillo, y otros. (Suárez Figueroa, 1629: f. 376v)<sup>18</sup>.

Madrid, durante el reinado de Felipe IV, era el principal centro difusor de libros de la Península y, junto con Amberes, donde se imprimían las ediciones de lujo de las obras completas de los autores, de la Monarquía Católica. Durante el siglo XVI la realidad editorial había sido distinta, pues sin una ciudad capital asiento de la Corte en Castilla hasta 1561, fueron varias las ciudades que desarrollaron una industria impresora y un álgido comercio editorial, sobre todo las universitarias -Salamanca, Burgos, Alcalá de Henares-, Sevilla, que era el puerto expendedor de las Indias, y Medina del Campo; además de otros focos importantes de la Corona de Aragón, como Zaragoza, Valencia y Barcelona. Pero después de la vuelta de la Corte a la Villa en 1606, tras el periodo vallisoletano, se produjo una notable concentración impresora y editorial tanto como de autores y mecenas que la erigieron en la capital literaria. Y, en Madrid, en efecto, era donde se publicaban las novedades y donde más fácil resultaba adquirirlas, amén de las obras básica de derecho, filosofía, teología, otras disciplinas teóricas y prácticas y textos literarios de fondo de catálogo, así como donde se realizaban los pedidos de libros, sobre todo profesionales, al extranjero.

Las librerías de Madrid, tanto las grandes como las pequeñas, tendían a ubicarse en lugares prominentes: zonas comerciales, de paso o al lado de las instituciones administrativas y académicas. Así, por ejemplo, a comienzos del reinado de Felipe IV, un corredor de librerías podría encontrar la de Miguel Serrano en la Puerta del Sol o la de Miguel Martínez a la entrada de la calle Mayor. Frente a las gradas del convento de San Felipe y en sus covachuelas había

<sup>18</sup> Sobre la encuadernación, véase Febvre y Martin (2011: 121-128).

ubicadas varias, como las de Juan Pérez, librero de la Capilla de su Majestad, Pedro Martín o el librero francés Jerónimo de Courbes, dedicado especialmente al mercado internacional y la importación. En la calle Mayor, frente al Correo, estaban las de Matías Pérez y Miguel de Siles. En la calle Toledo, cerca del Colegio Imperial, donde se rumorea (sin fundamento) que pudo haber estudiado Lope, se hallaba la librería de Diego Sánchez y en una esquina la de Antonio de la Plaza, que estaba muy cerca de la de libros religiosos de Pedro Lizaso; la de Francisco de Robles, hijo de Sebastián de Robles, en calle del Rastro; en Puerta Cerrada las de Gonzalo Fernández y de Rodrigo de Lara; debajo de la torre de San Salvador se ubicaba la de Antonio Ribero. Juan Villarroel, el último editor de Cervantes, tuvo tienda en la calle de Santiago, que era una zona famosa por su tradición librera, aunque para 1655 solo quedaba ya la de la viuda de Nicolás Herrán. Alonso Pérez de Montalbán, el amigo y editor de Lope, pero también de Góngora o Tirso, que desarrolló su actividad de librero entre 1602 y 1647, año de su muerte, la tenía justo a la entrada de la calle. El otro editor cervantino, Francisco de Robles, hijo de Blas de Torres, que editó *La Galatea* en 1585, tenía su librería –y su garito– en la Puerta de Guadalajara. En la calle de San Luis, ya en la zona de la Red de San Luis, estaba la librería de Pedro Coello, el editor de los años finales de Quevedo. En la cercana plazuela de Santo Domingo tenían tienda Antonio Castro, Andrés Martínez y Bartolomé de Montenegro. Un lugar muy importante en el negocio librero lo constituía el patio de la reina del Alcázar, como camino de paso que era a la sede de los Consejos, donde se podían conseguir las últimas novedades y otros libros en los cajones de los puestos que allí se alquilaban. Hacia los años finales del reinado, según la *Memoria de los libreros que hay en esta villa de Madrid a los 29 de noviembre de 1650* (BNE de Madrid, Mss. 718), había cuarenta y seis libreros asentados en Madrid, la mayor parte ubicados en la calle Mayor, la de Toledo, la de Atocha, la de Santiago, la de San Ginés y la del Carmen, entre los que eran los mercaderes más importantes: Antonio Velero, Baltasar Velero, Gabriel de León, Samuel Arcerío, Manuel López y Pedro Coello (González de Amezúa, 1951: I, 361 y ss.; Cayuela, 2005; Moll, 2011: 307-318).

Desde que la imprenta se implantó en los territorios hispánicos a comienzos de la década de 1470, propiciando la rápida multiplicación de los libros y su mayor accesibilidad, pues “cada lector podía tener acceso a mayor número de libros; cada libro podía llegar a un número de mayor de lectores” (Cavallero y Chartier, 2011: 49), los poderes de la Administración del Estado fueron adoptando una serie de medidas –favorecedoras, restrictivas y coercitivas de la industria librera– que redundaron, para su control, en una regulación legal, en la reglamentación que había de seguir todo libro para ser publicado. La primera disposición tomada por los Reyes Católicos en las Cortes de Toledo de 1480 fue la de incitar el asentamiento de la nueva tecnología traída por maestros impresores alemanes mediante la exención de impuestos: “no se pida ni se pague ni lieve almoxarifado ni diezmo ni portadgo ni otros derechos algunos”. Apenas veintidós años después, en la pragmática de Toledo, de 8 de julio de 1502, la consideración de lo “provechoso e honroso” que era para “estos sus reynos se traxiesen libros de otras partes, para que con ellos se fiziesen los hombres letrados”, era matizada haciendo obligatoria la obtención de una licencia real: “mandamos e defendemos... que de aquí adelante, por vía directa ni indirecta, no seays osados de fazer ni imprimir de molde ningund libro de ninguna facultad o letura o obra, que sea pequeña o grande, en latín ni en romance, sin que primeramente ayais para ello nuestra licencia”. La cual era expendida por una autoridad judicial o religiosa: bien por el presidente de la Audiencia de Valladolid, bien por los arzobispos de Toledo, Sevilla, Granada, Burgos y Salamanca. Se trataba, por consiguiente, de una prerrogativa cautelar y censora. La necesidad de endurecer aun más la vigilancia sobre el libro impreso y su difusión (“ay en estos reynos muchos libros... en que ay heregías, errores y falsas doctrinas sospechosas y escandalosas y de muchas novedades contra

nuestra sancta fee cathólica”) llevó consigo la redacción de una nueva pragmática, promulgada en Valladolid el 7 de septiembre de 1558. En ella se centralizaba la concesión de la licencia para imprimir, que pasaba a depender en exclusiva del Consejo de Castilla. Se instaba al solicitante de la licencia a presentar un manuscrito, el original de autor, que había de ser firmado y rubricado por un escribano de la Cámara, cuyo texto era el que había de materializarse en la imprenta. El Consejo, además, remitía el original de autor a uno o varios censores para que analizaran su contenido. Una vez otorgada la licencia de impresión, el oficial tipográfico debía imprimir el libro sin la portada ni los paratextos. Porque, una vez concluida la estampatura, el libro por pliegos había de ser de nuevo presentado al Consejo, a fin de que el corrector oficial o un secretario cotejase el resultado con el original aprobado y rubricado, certificase su adecuación y emitiera la fe de erratas. Finalmente, se imprimía la portada y los preliminares, en los que perentoriamente habían de figurar la licencia, el privilegio –que debía ser solicitado por el autor–, la fe de erratas, el nombre del autor y del impresor y el lugar de impresión. A partir de 1598 –fue la última medida adoptada por Felipe II en relación al libro impreso y la primera de orden económico– se estipuló la tasa, que era el precio de venta de cada pliego del libro que fijaba y certificaba un escribano en nombre del Consejo, la cual había de figurar asimismo en los preliminares tras la licencia. Ya en tiempos de Felipe IV, en la pragmática del 13 de junio de 1627, se añadió la medida de incluir en la portada el año de impresión. Estas disposiciones, sumadas a la prohibición de que entraran libros impresos en Castilla, aunque hubieran sido estampados en cualquiera de los otros reinos peninsulares de la Monarquía, y al intento de controlar la circulación de manuscritos, conferían al Consejo de Castilla la dimensión de un verdadero tribunal censor. Esta legislación, con las sensibles modificaciones que hemos visto y alguna que otra más de carácter restrictivo estuvieron vigentes hasta finales del siglo XVIII. Siglo en el que, bajo el reinado de Felipe V, se implantó, mediante una cédula real, en la Corona de Aragón. Pues hasta entonces, en efecto, solo tuvo validez legal en Castilla.

El control sobre el libro impreso no se limitaba exclusivamente a su fase de elaboración. La Inquisición, por medio de los tribunales del Santo Oficio y de su amplia red de familiares, pero también de párrocos, capellanes... e incluso de los profesionales del libro (cfr. Caramuel, 2004: art. IX; Paredes, 2002: f. 43r), fiscalizaba y regulaba su vida pública, conforme a los intereses ideológicos de cada momento, señalados principalmente en los varios índices de libros prohibidos que se sucedieron desde el *Cathalogus* de Valdés de 1559. A lo largo del siglo XVII se publicaron los Índices de Sandoval y Rojas, de 1612, de Zapata, en 1632, y de Sotomayor, de 1640. Otra prohibición importante fue la propuesta de la Junta de Reformatión al Consejo de Castilla de no emitir licencias para imprimir “libros de comedias, nouelas ni otros deste género”, que estuvo en vigor desde 1625 hasta 1635. Se ha señalado a menudo que, después de la etapa de plenitud de la censura inquisitorial que comienza en 1559, se inicia otra de progresiva decadencia a partir de 1640<sup>19</sup>. Si bien, para entonces, ya habían calado tan hondo en la práctica de la escritura y de la lectura las estrategias coercitivas inquisitoriales que, sin necesidad de la existencia permanente de un proyecto programado, se componían textos auto-censurados, a la vez que se hacían “lecturas prohibidas de libros permitidos” (Peña, 2004: 819)<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Así, por caso, Eugenio Asensio (2005: 218-219) después de analizar la relación y la situación de la obra de Quevedo en los Índices de Zapata y de Sotomayor, sustentaba que “es evidente que la prepotencia del Santo Oficio había decaído. Para la monarquía de Felipe IV y para Olivares era un instrumento útil, pero flexible, que se plegaba ante presiones del ambiente y el poder”.

<sup>20</sup> Con estas palabras concluye su estudio: “La censura durante la época moderna fue un conjunto de diversas y convergentes prácticas culturales que traspasaron los límites del poder, sus instituciones y sus hombres. La interiorización de estas prácticas alcanzó a cualquier individuo letrado de aquellas sociedades, una actitud censorial y vigilante del prójimo que condicionó cualquier forma de pensamiento, aquí y en el resto de Europa” (Peña, 2004: 821). Véase igualmente Cayuela (1993), Lucía Megías (1999), Moll (1994: 89-95 y 2011: 20-27, 101-114, 177-192) y Reyes (2000).



### 3. FINAL

En un pasaje de su *Discurso*, Melchor de Cabrera compara los seis días de la Creación con otros tantos tipos de libros: el Cielo estrellado es un inmenso pergamino, los astros, su alfabeto; el Mundo, el mapa completo de la Creación; la Vida, una suerte de registro con los nombres de los elegidos; Cristo es el *exemplum* dado a los hombres y el *ejemplar* que ha de reproducirse; la Virgen, el libro primero de la Mente Divina; el Hombre, un libro impreso multiplicadamente repetido: “puso Dios en la prensa su Imagen, y Sello, para que la copia saliese conforme... y quiso alegrarse con tantas, y tan varias copias del Original” (Cabrera, 1993: ff. 3v-6r).

Alonso Víctor de Paredes (2002: f. 44v), que hizo suya la metáfora, le infundió un nuevo valor al declarar que la creatura impresa es obra no más del autor que de los oficiales del taller, que pulen tanto su cuerpo como su alma:

Assimilo yo vn libro à la fabrica de vn hombre, el qual consta de anima racional, con que le criò Nuestro Señor con tantas excelencias como su Divina Magestad quiso darle; y con la misma omnipotencia formò al cuerpo galán, hermoso, y apacible. Esto hizo su Magestad como Dios, y todo poderoso, bendita sea su inmensa bondad: nosotros como humildes, y flacas criaturas procuramos formar vn libro perfectamente acabado, el qual constando de buena doctrina, y acertada disposición del Impressor, y Corrector, que equiparo al alma del libro; y impresso bien en la prensa, con limpieza y asseo, le puedo comparar al cuerpo airoso, y galán.

Y así, pues, queremos cerrar este ensayo: “en compañía de personas virtuosas y doctas”.

### Bibliografía

- ANDRÉS, Pablo *et al* (2000) “El original de imprenta”, en P. Andrés y S. Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, CECE, pp. 29-64.
- ASENSIO, Eugenio (2005) “Censura inquisitorial de libros en los siglos XVI y XVII. Fluctuaciones. Decadencia”, en *De fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 209-225.
- AYALA, Gonzalo de (2006) “Apología del arte de imprimir (Madrid, Luis Sánchez, 1619)”, en Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, pp. 194-211.
- BATAGLIA, Silvia (2008), *Boccaccio*, Roma, Salerno, 2ª ed.
- BERMEJO, José Bonifacio (2009) “La tecnología de la impresión en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, XXVIII, pp. 7-18.
- BILLANOVICH, Giuseppe (1996) “L’Alba del Petrarca filólogo. El Virgilio Ambrosiano”, en *Petrarca e il primo umanesimo*, Padua, Antenore, pp. 3-40.
- BILLANOVICH, Giuseppe y Matteo VENIER (1994) “Il Virgilio Ambrosiano del Petrarca e il vescovo Ildebrandino Conti”, *Studi Petracheschi*, XI, pp. 129-147.
- BOCCACCIO, Giovanni (1974a) *Decameron*, ed. diplomático-interpretativa del autógrafo Hamilton 90, a cargo de Ch. S. Singleton, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University.

- (1974b) *Il Codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edic. fototípica e intr. de Domenico De Robertis, Roma-Florencia, Archivi Allinari-Biblioteca Apostolica Vaticana.
- BOUZA, Fernando (1997) *Del escribano a la biblioteca*, Madrid, Síntesis.
- (2002) *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.
- BRANCA, Vittore (1991) *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio II*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- BRIGGS, Asa Briggs y Peter BURKE (2011) *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, trad. it. de E. J. Mannucci y D. Giusti, Bolonia, Il Mulino.
- CABRERA, Melchor de (1993) *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progresos, utilidad, nobleza y excelencias del arte de la imprenta*, ed. facsímil de A. Sarriá, Madrid, Instituto de España.
- CARAMUEL, Juan (2004) *Syntagma de arte typographica*, ed. bilingüe latín-español de P. Andrés Escapa, Instituto de Historia del Libro y la Lectura, Salamanca.
- CAVALLO, Guglielmo y Roger CHARTIER (2011) Introducción a G. Cavallo y R. Chartier (coords.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, pp. 25-66.
- CAYUELA, Anne (1993) “La prosa de ficción entre 1625 y 1634: balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29.2, pp. 51-76.
- (2005) *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid.
- CERVANTES, Miguel de (2005) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Booket, Barcelona.
- DADSON, Trevor J. (1984) “El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII”, *El Crotalón*, I, pp. 126-154.
- (2000) “La corrección de pruebas (y un libro de poesía)”, en P. Andrés y S. Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, CECE, Valladolid, pp. 97-128.
- DE ROBERTIS, Domenico (1974) Introducción a Giovanni Boccaccio, *Il Codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edic. fototípica de D. De Robertis, Roma-Florencia, Archivi Allinari-Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 7-72.
- DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup> (1983) “Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano”, *Hispanic Review*, LI, pp. 371-392.
- EISENSTEIN, Elizabeth (1994) *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, trad. de Fernando Bouza, Madrid, Akal.
- FEBVRE, Lucien y Henri-Jean MARTIN (2011) *La nascita del libro*, trad. it. de C. Pischedda, pról. de A. Petrucci, Roma-Bari, Laterza.
- FEO, Michelle (1988) “Petrarca, Francesco”, en *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, t. IV, pp. 53-78.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2013) *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

- GARZA, Sonia (2000) "La cuenta del original", en P. Andrés y S. Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, CECE, pp. 65-95
- GARZA, Sonia y Silvia IRISO (2000) "El Discurso «De los impresores» de Cristóbal Suárez de Figueroa", en P. Andrés y S. Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, CECE, pp. 259-266.
- GÓNGORA, Luis de (2009) *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1951) "Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro", en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, I, pp. 331-373.
- GRAFTON, Anthony (2011) "El lector humanista", en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (coords.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, pp. 229-268.
- INFANTES, Víctor (2006) *Del libro áureo*, Madrid, Calambur.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1999) "La Pragmática de 1558 o la importancia del control del Estado en la imprenta española", *Indagación*, IV, pp. 195-220.
- MARTÍN ABAD, Julián (2002) "La técnica impresora", en *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla. II: Edad Media*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 651-672.
- (2003) *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Laberinto.
- (2004) *Los libros antiguos impresos*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MEXÍA, Pedro (1990) *Silva de varia lección*, ed. de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- MOLL, Jaime (1994) *De la imprenta al lector*, Madrid, Arco/Libros.
- (2000) "La imprenta manual", en P. Andrés y S. Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, CECE, pp. 13-27.
- (2011) *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2012) *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- OLEZA, Joan (2004) "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope", en J. M<sup>a</sup> Díez Borque y J. Alcalá (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 257-276.
- PAREDES, Alonso Víctor de (2002), *Institución y origen del arte de la imprenta*, ed. de Jaime Moll, Madrid, Calambur, 2<sup>a</sup> ed.
- PEÑA, Manuel (2004) "El libro bajo sospecha (siglos XVI-XVII)", en P. M. Cátedra y M<sup>a</sup> L. López Vidriero (dirs.) *La memoria de los libros*, Salamanca, Cilengua-Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 2 vols., t. I, pp. 805-824.
- PETRARCA, Francesco (2006) *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, ed. de M. Baglio, A. Nebuloni y M. Petoletti, Roma-Padua, Antenore, 2 vols.
- QUEVEDO, Francisco de (2005) *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, ed. de J. O. Crosby, Londres, Tamesis Books.
- (2009) *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. de Lía Schwartz, Madrid, Castalia.
- REYES, Fermín de los (2000) *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco/Libros, 2 vols.



- REYNOLDS, Leighton D. y Nigel G. WILSON (1987) *Copisti e Filologi. La tradizione dei classici dall'Antichità ai tempi moderni*, trad. it. de M. Ferrari, Pról. de G. Billanovich, Padua, Antenore, 3ª ed.
- RICO, Francisco (2005) *El texto del "Quijote"*, Barcelona, Destino.
- RODRÍGUEZ, Begoña (2014) *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos.
- SAENGER, Paul (2011) "La lectura en los últimos siglos de la Edad Media", en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (coords.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, pp. 165-192.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1629) *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Perpiñán, Luys Roure Librero.
- VÁZQUEZ DE MÁRMOL, Juan de (2006) "Condiciones que se pueden poner cuando se da a imprimir un libro", en Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, pp. 193-194.
- VEGA Y CARPIO, Lope de (1985) *Cartas*, ed. de N. Marín, Madrid, Castalia.